

Деятельность Жана Дюбюффе и дискурс ар брюта

Анна А. Суворова

*Пермский государственный национальный исследовательский университет,
Пермь, Россия, suvorova_anna@mail.ru*

Аннотация. Жан Дюбюффе (1901–1985), художник, коллекционер, теоретик, внес значительный вклад в формирование ар брюта в период середины XX в. В ходе анализа коллекционерской, выставочной, организаторской деятельности Жана Дюбюффе, а также его теоретических размышлений, в статье выявляется дискурс ар брюта. Исследование велось в перспективе методологии дискурса Мишеля Фуко; были определены поверхности возникновения, инстанции разграничения и решетки спецификации ар брюта. В рамках исследования анализируется большой круг биографических источников и теоретических текстов Жана Дюбюффе, а также труды по истории аутсайдерского искусства и ар брюта. В ходе исследования определяется, что ар брют как исторический феномен на начальном этапе формируется через увлечение Жана Дюбюффе искусством душевнобольных, представление о котором он получает из книги Ханса Принцхорна. На протяжении 1940–1950-х гг. главными инстанциями разграничения дискурса ар брюта становится сообщество коллекционеров, арт-дилеров, галеристов, а на этапе 1950 – начала 1960-х гг. к этому кругу подключаются также музейные институции и различные формы научного дискурса. Решетки спецификации дискурса ар брюта описываемы через разрыв между европейской культурой и «ценностями дикарей».

Ключевые слова: Жан Дюбюффе, ар брют, аутсайдерское искусство, дискурс, коллекционирование

Для цитирования: Суворова А.А. Деятельность Жана Дюбюффе и дискурс ар брюта // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 3. С. 118–130. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-3-118-130

Jean Dubuffe' activity and a discourse of Art brute

Anna A. Suvorova

*Perm State University, Perm, Russia, s
uvorova_anna@mail.ru*

Abstract. Jean Dubuffet (1901–1985), artist, collector, theorist, made a significant contribution to the formation of Art Brut in the period of the mid-twentieth century. The article reveals the Art Brut discourse during the analysis of the collector's, exhibition's, organizational activity of Jean Dubuffet, as well as his theoretical reflections. The study was conducted in the perspective of the methodology of the Michel Foucault discourse and the emergence surfaces, demarcation authorities, and gratings of Art Brut specifications were defined. The study analyzes a large range of biographical sources and theoretical texts of Jean Dubuffet, as well as works on the history of outsider art and Art Brut. In the course of the research is determined that Art Brut as a historical phenomenon at the initial stage was formed through Jean Dubuffet's passion for the art of the mentally ill, which he had got from the book of Hans Prinzhorn. During the 1940-1950s the community of collectors, art dealers, gallerists became the main authorities of delimitation of Art Brut discourse and at the stage of the 1950s – the beginning of the 1960s museum institutions and various forms of scientific discourse were also connected to that circle. The grids of Art Brut specification were described through the gap between European culture and the "savages' values".

Keywords: Jean Dubuffet, Art Brut, outsider art, discourse, collecting

For citation: Suvorova, A.A. (2019), "Jean Dubuffe' activity and a discourse of Art brute", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series*, no. 3, pp. 118–130. DOI: 10.28995/2073-6401-2019-3-118-130

Введение

Описание и анализ различных феноменов художественной культуры и искусства XX в. требует поиска релевантных методологических подходов, которые позволяют понять смысловые установки и динамику развития новых явлений. Ар брют как часть обширного и слабоструктурированного поля искусства аутсайдеров, являясь знаковым историческим феноменом культуры, остается «серой зоной», не до конца осмысленной в контексте искусства XX в. Для поиска релевантной методологии анализа обращение к конструкции дискурса, предлагаемой Мишелем Фуко, позволяет уловить прозрачные, слабоинституционализируемые явления, которые формируют ар брют. В ходе анализа ар брют

дискурс этого феномена понимается не как существующий объект «ар брют», но как набор правил, которые в определенный момент времени делают возможным появление объекта. Формирование объекта может быть описано через ряд закономерностей: 1) описание *поверхностей возникновения*; 2) определение *инстанций разграничения*; 3) анализ *решеток спецификации* (курсив мой. – А. С.) [Фуко 2004].

Наиболее фундаментальными работами, в которых анализируются различные феномены аутсайдерского искусства (в том числе искусство душевнобольных) в перспективе их связей с художественной культурой, являются исследования Джона Макгрегора «Открытие искусства душевнобольных» (1989), Люсьен Пери «Происхождение аутсайдерского искусства» (2006), Колина Родеса «Аутсайдерское искусство: спонтанные альтернативы» (2010) и ряда других европейских и американских ученых. Но важно отметить, что в названных работах не уделено внимание формированию дискурса ар брюта, не обозначены закономерности сложения этого феномена.

Поверхности возникновения

Формально понятие «ар брют» появляется в конце 1940-х гг., но начало интереса к этой проблематике у Жана Дюбюффе появляется еще в период 1920-х гг. В 1920-е гг. издаются необычайно влиятельные для формирования дискурса аутсайдерского искусства труды Ханса Принцхорна и Вальтера Моргенхальтера. Именно книга Ханса Принцхорна «Искусство душевнобольных», вышедшая в свет в 1922 г., оказала наибольшее влияние для формирования художественного вкуса и мировоззрения Дюбюффе, который в это время оставляет Академию Жулиана в поисках своего независимого художественного стиля. Жан Дюбюффе получил книгу вскоре после издания от своего друга, швейцарского писателя Поля Будри. Дюбюффе не читал на немецком, так что важное значение сыграл иллюстративный материал книги. Визуальный ряд книги стал некоторым катализатором, изменившим концепцию природы искусства и культуры в мировоззрении Жана Дюбюффе. Как описывает сам Дюбюффе:

Книга Принцхорна сильно поразила меня, когда я был молод, она показала мне путь и имела освобождающее влияние. Я понял, что все разрешено, все возможно. Я был не один. Интерес к искусству душевнобольных и отказ от сложившейся культуры витал в воздухе в 1920-е гг. Книга оказала огромное влияние на современное искусство [MacGregor 1989, с. 292].

В середине 1920-х гг. Дюбюффе оставляет занятия искусством и возвращается к ним уже в 1934 г., привнося в образы своих произведений отсылки к истории мирового искусства. Этап второй половины 1930-х гг. в биографии Дюбюффе также связан с его предпринимательской деятельностью.

Более глубокое погружение Дюбюффе в контекст аутсайдерского искусства происходит в середине 1940-х г. Деятельность Дюбюффе как коллекционера и исследователя искусства душевнобольных начинается в 1945 г. с трехнедельной поездки по психиатрическим больницам Швейцарии. Целью поездки Дюбюффе был сбор информации и фотографий для серии публикаций парижского издательства «Галлимар», посвященных этому новому для художественной культуры феномену. На тот момент у Дюбюффе не было стремления создать коллекцию, им двигало желание показать выставку в Париже. Как пишет Дюбюффе: «У меня возникла идея исследовать искусство душевнобольных. Я был воодушевлен иллюстрациями из книги Принцхорна, и я чувствовал, что можно узнать больше» [MacGregor 1989, с. 293].

Инстанции разграничения: первый французский период

В 1945 г. во время своих поездок по психиатрическим клиникам, несмотря на предыдущую активную коллекционерскую деятельность Принцхорна и других собирателей, Дюбюффе отыскивает ряд рисунков достаточно высокого качества. Увлеченность и серьезность французского художника впечатлила директоров швейцарских клиник и позволила положить начало серьезной коллекции. О своем опыте Дюбюффе рассказывает так: «Швейцарские психиатры мало интересовались этим искусством и не заботились о них [рисунках], но они были дружелюбны и полезны, они отдавали мне работы. В те дни у людей не было понимания ценности этих произведений» [MacGregor 1989, с. 293]. Сложно выявить, было ли это правдой или некоторым лукавством (часть клиник имела практику коллекционирования и изучения подобных артефактов) со стороны коллекционера – список клиник, посещенных Дюбюффе, неизвестен. Но эта ситуация изменилась очень быстро, вскоре коллекционирование Дюбюффе ар брютa уже требовало больших денежных трат.

На момент 1947 г. коллекция Дюбюффе стала настолько значительной, что возникает вопрос о пространстве для организации публичных выставок и хранения этой коллекции. Для этих целей галерист, арт-дилер Рене Дрюин предлагает Жану Дюбюффе под-

вал своей галереи на Вандомской площади в Париже. Для привлечения новой аудитории Дюбюффе организует «Фойе Ар Брюта» (Foyer de l'Art Brut), где в 1947 г. была показана выставка с привлечением произведений уже известных на тот момент душевнобольных художников: Адольфа Вельфли, Алоизы Корбац и др.

В то же время формируется еще одна институция ар брюта: Жан Дюбюффе основывает «Общество Ар брюта» (Compagnie de l'Art Brut), которое в июле 1948 г. включает 50 членов и более ста «приверженцев». В логике формирования дискурса феномена необычайно важное значение имеют инстанции разграничения, которые формируют, очерчивают дискурс ар брюта. И в случае с инициативами Жана Дюбюффе обнаруживаются необычайно влиятельные «говорящие субъекты», которые представляют уже очень мощные, устойчивые феномены культуры (например, сюрреализм). Учредителями общества, помимо Дюбюффе, были основатель сюрреализма, писатель Андре Бретон; коллекционер, арт-дилер и эксперт по примитивному искусству Шарль Раттон (1895–1986); писатель и издатель Жан Полан (1884–1968); писатель, журналист и коллекционер искусства Анри-Пьер Роше (1879–1959) и французский искусствовед, художественный критик, художник, один из первых теоретиков ташизма Мишель Тапье де Селейран (1909–1987). Однако среди «приверженцев» (это другая категория членов общества) были и психиатры: Шарль Ладам и Макс Мюллер из Швейцарии. Также в число членов входил писатель и культуролог Андре Мальро (1901–1976), который не играл значительной роли в обществе [MacGregor 1989, с. 293].

Примечательно, что в число учредителей входили представители творческого сообщества. Это демонстрирует совершенно иные установки формирования дискурса ар брюта, нежели это было в ситуации 1920-х гг. с интересом к искусству аутсайдеров, когда главными «говорящими субъектами» были именно представители психиатрии, а вслед за ними художники авангарда. Ситуация с формированием дискурса ар брюта делает главными «инстанциями разграничения» авторитетных представителей художественного истеблишмента: коллекционеров, арт-дилеров, экспертов. Таким образом, дискурс «мигрирует» все далее и далее от поля психиатрии в пространство искусства, обретая коллекционную, финансовую и музейную ценность.

В 1948 г. коллекция Жана Дюбюффе была перевезена в здание издательства «Галлимар Пресс» (Gallimard Press), где продолжилось создание выставок, включая персональные выставки Адольфа Вельфли, Алоизы Корбац, Антона Генриха Мюллера (1869–1930) и др. Однако дискурс ар брюта не обладал самоочевидными формальными и смысловыми характеристиками для поля искусства,

и несмотря на присутствие в Обществе «на стороне» ар брютa таких весомых персон, эта дистанция между новым феноменом и традиционным, привычным модернистским полем была очень велика.

Очень важно отметить, что уже на раннем этапе коллекция Дюбюффе вызывала большую дискуссию и привлекла внимание известнейших представителей творческого сообщества: 15 сентября 1948 г. коллекцию посещает Жан Кокто, сопровождаемый Андре Бретоном; а в марте 1950 года – Иоханнес Иттен. Психиатры, занимающиеся изучением искусства душевнобольных, также приезжали в Париж, чтобы увидеть коллекцию. В числе самых известных представителей этого сообщества был Вальтер Моргенхальтер в 1950 г. [MacGregor 1989, с. 294]. Самым значимым событием этого периода становится публичная выставка искусства ар брютa, проведенная в октябре 1949 г. в основных выставочных залах галереи Рене Дрюин (Rene Drouin). В выставку было включено около двухсот работ, лучших из коллекции Дюбюффе. Также к выставке был издан небольшой каталог “L’art brut préféré aux arts culturels”, написанный Дюбюффе. Текст издания был посвящен формированию теоретических оснований ар брютa. Но все же предпринимаемые усилия были недостаточными. Общество Ар брютa продолжало существовать до 1951 г., затем Дюбюффе в связи с финансовыми трудностями в сочетании с иными сложностями решил распустить организацию и перевезти коллекцию в Америку [MacGregor 1989, с. 294].

Инстанции разграничения: американский период

В 1951 г. коллекция Жана Дюбюффе была перевезена в Америку, где нашла временное убежище в Ист-Хэмптоне на Лонг-Айленде в доме художника и коллекционера Альфонсо Оссорио (1916–1990). На тот момент коллекция Дюбюффе насчитывала около тысячи произведений нескольких сотен художников. Дюбюффе планировал переезд в Америку и какое-то время жил в Нью-Йорке. В его планах было издание книги о коллекции, финансирование которой предполагалось Оссорио, и начало сотрудничества с американскими больницами. Но планы Дюбюффе не сбылись, и он вернулся в Париж [Ossorio 1968].

Тем не менее несмотря на провал первоначальных целей, деятельность Дюбюффе в Америке имела определенный эффект и оказала влияние на дальнейшее сложение дискурса ар брютa. Там Дюбюффе написал важный текст «Антикультурные позиции»,

обнаrodующий и проясняющий его уникальную точку зрения на искусство ар брyта, а также прочитал лекцию в Чикагском художественном клубе 20 декабря 1951 г. [Dubuffet 2006]. Эта лекция может быть рассмотрена как один из симптомов интереса к искусству душевнобольных в Америке. В этом отношении Чикаго всегда был неким передовым пространством для поиска новых тенденций. Также в этот период Дюбюффе написал эссе «Значимость диких ценностей» (*Honneur aux valeurs sauvages*) [Dubuffet 1973].

Хотя один из крупнейших исследователей раннего этапа развития искусства аутсайдеров Джон Макгрегор считает, что американская история бытования коллекции Дюбюффе не представляет интереса, его коллекция все же оказывает влияние на американский художественный контекст и, посредством этого, на формирование дискурса аутсайдерского искусства в Америке. Альфонсо Оссорио и Жан Дюбюффе знакомятся в 1950 г., когда Оссорио приезжает в Париж. По совету Джексона Поллока Альфонсо Оссорио покупает в 1951 г. огромное парковое пространство в Ист-Хэмптоне площадью 240 000 м с экзотическими деревьями и фантастическим видом на Атлантику, где он живет более сорока лет. Собственно, там и была размещена коллекция Дюбюффе, который рассчитывал на презентацию коллекции во владениях Оссорио, но она постоянно откладывалась. Это ожидание, впрочем, позволило сосредоточиться Дюбюффе на своей собственной работе – за короткий период он сделал две собственные выставки [Perry 2006, с. 105].

Тем не менее уже после отъезда Дюбюффе из Америки, в 1952 г. коллекция ар брyта была доступна для посетителей в доме Оссорио. В формировании дискурса важно, какие разграничения или сближения образует ар брyт с полем «большого», признанного искусства. В доме Оссорио произведения ар брyта висели рядом с его собственными холстами и объектами и живописью его знаменитых современников, художников абстрактного экспрессионизма: Джексона Поллока, Виллема де Куннинга и других. Это демонстрировало их равнозначность в глазах Оссорио, а статус абстрактного экспрессионизма в этот период был необычайно высок для художественного и музейного истеблишмента. Многие представители американского арт-сообщества видели эту закрытую для широкой публики экспозицию; дом Оссорио посетили в то время знаковые мировые художники и деятели искусства: Марсель Дюшан, Джексон Поллок, Барнет Ньюман, директор МоМА Альфред Барр и многие другие [Perry 2006, с. 106–107]. Некоторые реагировали негативно, не признавая значимости этого феномена. Так, например, Джексон Поллок – на тот момент культовая фигура американ-

ского искусства, как писал журнал «Таймс», «...не чувствовал, что это так серьезно. Я не помню, чтобы Поллок продемонстрировал какой-то энтузиазм по поводу ар брюта» [Perry 2006, с. 107]. Это вполне закономерно: Поллок как художник элитистского модернизма в своих взглядах, конечно, был необычайно далек от идеи релевантности творческого высказывания.

Тем не менее весной 1953 г. Альфонсо Оссорио открывает эту экспозицию для широкой публики. А позже два нью-йоркских галериста – Бетти Парсонс и Элеонора Уард – предложили сделать выставки избранных произведений ар брюта из коллекции Дюбюффе, но Оссорио в итоге отверг их предложения [Perry 2006, с. 108].

Влияние коллекции Жана Дюбюффе на творчество самого Альфонсо Оссорио было огромным. В 1950-е гг. Оссорио начинает создавать работы, напоминающие ассамбляжи Дюбюффе. Оссорио объединяет раковины и кости, куски сухого дерева и осколки зеркал, кукольные глаза и бижутерию, детские игрушки и ногти на поверхности своих работ. Он называет свои ассамбляжи *congregations* – термином, который также имеет и религиозные коннотации. Позже, в 1961 г. произведения Оссорио были представлены наряду с Дюбюффе и 149 другими художниками на выставке «Искусство Ассамбляжа» в МоМА.

Несмотря на неоднозначность реакции американского художественного сообщества на феномен ар брюта, интерес к этому феномену существовал и более того – оказался функциональным даже в поле арт-рынка. В 1962 г., с 20 февраля по 3 марта, часть коллекции ар брюта была показана в Нью-Йорке в “Cordier-Eckstrom” – галерее Даниэля Кордые и Мишеля Уоррена. Галерея располагаясь в самом престижном районе Манхэттена – на Мэдисон Авеню и ранее там также показывалось европейское искусство, связанное с различными художественными маргиналиями. Например, в “Cordier-Eckstrom” были выставки французского поэта и художника Анри Мишо (1899–1984), художника-сюрреалиста Дадо (1933–2010) и Эжена Габрического (1893–1979) – русского по происхождению генетика и художника, который после того как ему был поставлен диагноз «шизофрения», провел в психиатрической лечебнице более тридцати лет [Perry 2006, с. 109]. Тем не менее выставка в галерее на Мэдисон Авеню не имела успеха, нью-йоркское арт-сообщество было захвачено идеями абстрактного экспрессионизма, поп-арта и минимализма.

Ар брют достаточно неточно был интерпретирован в Америке как одна из форм художественной экспрессии и, как пишет Дюбюффе, ошибочно был понят как «искусство детей, дикарей и сумасшедших», или «любопытное изобретение», или что-то, в чем

есть «прикосновение безумия» [Perry 2006, с. 111]. В 1962 г., после 11 лет нахождения коллекции в Америке, на Лонг-Айленде, коллекция возвращается во Францию.

Инстанции разграничения: второй французский период

В течение следующих после перевоза произведений в Нью-Йорк восьми лет интерес Дюбюффе к коллекции ар брюта несколько снизился, что объяснимо стремлением обратиться к собственному творчеству. Тем не менее в силу ряда причин в июне 1959 г. этот интерес снова возвращается: Дюбюффе, используя появившиеся у него денежные средства, скупает целые частные коллекции, и невиданно дорого для таких произведений. Возросшая стоимость также свидетельствует об изменении символического статуса феномена ар брюта. А в 1962 г. с определенными трудностями, Дюбюффе возвращает коллекцию, состоящую из 1 200 произведений, из Америки в Париж. Позже в сентябре того же года он возобновляет существование «Общества Ар брюта» [MacGregor 1989, с. 295]. В новый состав общества, помимо Жана Дюбюффе, вошли Мишель Петитжан, художник Славко Копач (1913–1995), коллекционер Даниэль Кордье (род. 1920) и философ, фотограф Эммануэль Пелье (1914–1973). Первая их встреча состоялась 27 сентября 1962 г.

Новое здание собрания на Рю де Севре, 137 служило для хранения коллекции, которая быстро росла, и организации выставок. Однако они не имели публичного характера, в отличие от пространства в здании издательства «Галлимар Пресс». Дюбюффе позиционировал пространство этой коллекции как «лабораторию для исследования», и число визитеров было ограничено четырьмя. Посетители всегда сопровождалась Славко Копачем или кем-то из ассистентов [Perry 2006, с. 126]. Копач, правая рука Дюбюффе, прекрасный куратор, обладающий художественным чутьем, и живописец сыграл значительную роль в истории коллекции в этот период. Эти факторы объясняют достаточно элитистское функционирование ар брюта и его малую известность на начало 1960-х гг.

В то же время Жан Дюбюффе вновь начинает путешествовать и собирать новые материалы. Как пишет Джон Макгрегор, записные книжки Дюбюффе содержат доказательства его необычайной коллекционерской активности. Коллекция продолжает пополняться и уже известными авторами, работы которых ранее были у Дюбюффе (в сентябре 1963 г. в Швейцарии были куплены 70 произведений Вёльфли, в январе того же года 30 – Алоизы),

так и новыми: в марте 1962 г. в коллекцию поступили 12 рисунков сербского солдата Жана Радовича, более сотни рисунков на тот момент только открытого Жюля Дудина [MacGregor 1989, с. 295]. Помимо серьезной коллекционерской деятельности Дюбюффе в 1964 г. начинает публиковать серию богато иллюстрированных изданий “L’art brut”, в которых обнародует произведения своей коллекции. В изданиях также публиковались эссе, преимущественно самого Дюбюффе, написанные им ранее. Это включение в круг инстанций разграничения научного инструментария стимулировало формирование большей устойчивости и значимости феномена ар брютa.

Официальное признание достижений Жана Дюбюффе состоялось на большой выставке ар брютa в Музее декоративного искусства в Париже в апреле-июне 1967 г. Это был первый большой публичный выставочный проект, состоящий только из произведений ар брютa и показанный в известной музейной институции. Причем Дюбюффе предполагал, что это приведет к официальной поддержке со стороны государства, так как на тот момент 66-летний Дюбюффе начинает опасаться за будущее своей коллекции [MacGregor 1989, с. 296]. Однако несмотря на присутствие на открытии выставки Андре Мальро, входившего в первый состав «Общества Ар брютa» и на тот момент бывшего министром культуры, государственная поддержка не была оказана. После безуспешных попыток получить поддержку коллекции во Франции, Дюбюффе находит ее в швейцарской Лозанне. В 1972 г. он подписывает акт передачи в дар своей коллекции Общества Ар брютa муниципалитету Лозанны. Для размещения коллекции предпринимается реконструкция одного из зданий в центре города, а в феврале 1976 г. коллекция была открыта для публики.

Решетки спецификации

Важный вклад в формирование дискурса ар брютa Жан Дюбюффе внес и как теоретик. В 1949 г. он начинает работать над теоретическими эссе, которые в итоге были собраны в книге «Удушающая культура» (1968). В ней Дюбюффе очерчивает то, что он назвал антикультурной позицией. В противоположность всей западной культуре он идентифицирует искусство западной цивилизации как *l’art culturel*, то, что в терминах Роджера Кардинала станет «официальным искусством» – искусством музеев, галерей, салонов, плодом труда интеллектуалов. Как описывает Жан Дюбюффе в «Удушающей культуре», само слово «культура» используется в двух значениях: как некоторое знание об искусст-

ве прошлого и иногда как более широкое – активность сознания и создание искусства [Dubuffet 1986, с. 8]. Такая неоднозначность использования убеждает, что знание произведений прошлого (по крайней мере тех, которые стали источником исследования) и творчество – это одно и то же [Dubuffet 1986, с. 9].

Жан Дюбюффе так описывает увлечение примитивом, которое имеет место в западной цивилизации:

Без сомнения, мы обладаем (в настоящее время) лучшим пониманием, которое было в течение последних пятидесяти лет; цивилизацией, обращающейся к примитивному и его образу мысли. Их произведения искусства сильно сбивают с толку и занимают внимание западного человека. Мы начали спрашивать себя, может ли западная цивилизация не извлечь уроки, даваемые этими дикарями? Возможно, во многих областях их решения и способы, которые когда-то были восприняты слишком простыми, но в отдаленной перспективе они могли быть более дальновидными, чем наши собственные. Что касается меня, то я придерживаюсь и высоко оцениваю ценности дикарей: инстинкт, страсть, каприз, насилие, безумие [MacGregor 1989, с. 300].

Исследователи теоретических воззрений Дюбюффе отмечают, что идиолект художника ар брюта обладал настолько высокой степенью индивидуальности, что не мог считываться зрителем: «Это своего рода коммуникация, замкнутая на себе самой, ее процесс озабочается важнее передаваемой информации. Обществу сложно принять ар брют за искусство, так как его язык не является открытым и доступным» [Блохина 2016, с. 637] Решетками спецификации дискурса ар брюта становятся разрывы между понятиями культура, европейская культура, западная цивилизация, удушающая культура и ценности дикарей, инстинкт, страсть, каприз, насилие, безумие.

Заключение

Анализ дискурса ар брюта показывает, что он формируется как сумма рассеянных событий, которые с разной степенью успеха были реализованы при участии Жана Дюбюффе. Дискурс ар брюта как исторического феномена возникает на начальном этапе через увлечение Жана Дюбюффе искусством душевнобольных, представление о котором он получает из известной книги Ханса Принцхорна. Идеи, презентованные Принцхорном, пересекались в то время с творческими поисками Дюбюффе. На протяжении

1940–1950-х годов главными инстанциями разграничения дискурса ар брютя становятся сообщество коллекционеров, арт-дилеров, галеристов. Дюбюффе стремится к выделению феномена ар брютя, привлекая различные инструменты институализации: создание художественного общества, включающего значимых экспертов, организация выставок, расширение коллекции, создающие предметный базис феномена. На этапе 1950 – начала 1960-х годов к этому кругу инстанций разграничения подключаются также музейные институты и различные формы научного дискурса. Дюбюффе добивается выставки в крупном парижском музее, издает серию книг об ар брюте. В текстах Жана Дюбюффе можно выявить решетки спецификации дискурса ар брютя, описываемые через разрыв между европейской «удушающей» культурой и «ценностями дикарей».

Литература

- Блохина 2016 – Блохина К.Г. Понятие живописного языка в теории и практике Жана Дюбюффе // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 635–642.
- Фуко 2004 – Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия»; Университетская книга, 2004.
- Dubuffet 1986 – *Dubuffet J. Asphyxiating Culture and other Writings*. New York: Four Walls Eight Windows, 1986.
- Dubuffet 1973 – *Dubuffet J. Honneur aux valeurs sauvages* // L'homme du commun à l'ouvrage / Préface de Jacques Berne. Paris: Gallimard, «Idées», 1973. P. 110–128.
- Dubuffet 2006 – *Dubuffet J. Positions anticulturelles* // Costa D.V., Hergott F. Jean Dubuffet. Paris: Hazan, 2006. P. 114–119.
- MacGregor 1989 – *MacGregor J.M. The discovery of the art of the insane*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Ossorio 1968 – Oral history interview with Alfonso Ossorio, 1968, November 19. Archives of American Art, Smithsonian Institution [Электронный ресурс]. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-alfonso-ossorio-5517#transcript> (дата обращения 15.10.2018).
- Peiry 2006 – *Peiry L. Art Brut: The Origins of Outsider Art*. Paris: Flammarion, 2006.

References

- Blokhina, K.G. (2016), “The concept of a pictorial language in the theory and practice of Jean Dubuffet”, in: Zakharova, A.V., Mal'tseva, S.V., Stanyukovich-Denisova, E.Yu., eds. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*: sb. nauch. Statei [The

- current issues of the art theory and history. Coll. of sc. articles], iss. 6, pp. 635–642, NP-Print, St. Petersburg, Russia.
- Foucault, M. (2004), *Archeology of knowledge*, ITs «Gumanitarnaya akademiya»; Universitetskaya kniga, St. Petersburg, Russia.
- Dubuffet, J. (1986), *Asphyxiating Culture and other Writings*. Four Walls Eight Windows, New York, USA
- Dubuffet, J. (1973), “Honneur aux valeurs sauvages”, *L’homme du commun à l’ouvrage*. Préface de Jacques Berne, pp. 110–128, Gallimard, Idées, Paris, France.
- Dubuffet, J. (2006), “Positions anticulturelles”, in: Costa, D.V., Hergott, F. *Jean Dubuffet*, pp. 114–119, Hazan, Paris, France.
- MacGregor, J.M. (1989), *The discovery of the art of the insane*. Princeton: Princeton University Press. Princeton University Press, Princeton, USA.
- Ossorio, A. (1968), *Oral history interview with Alfonso Ossorio*, 1968 November 19 [Электронный ресурс]. Archives of American Art, Smithsonian Institution URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-alfonso-ossorio-5517#transcript> (data obrashcheniya 10.15.2018).
- Peiry, L. (2006), *Art Brut: The Origins of Outsider Art*. Flammarion Paris, France.

Информация об авторе

Анна А. Суворова, кандидат искусствоведения, доцент, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия; Россия, 614000, Пермь, ул. Букирева, д. 15; suvorova_anna@mail.ru, Orcid ID 0000-0002-6421-8514

Information about the authors

Anna A. Suvorova, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Perm State University, Perm, Russia; bld. 15, Bukireva Str., Perm, 614000, Russia; suvorova_anna@mail.ru, Orcid ID 0000-0002-6421-8514